



FolkwangUniversität

für Musik | Theater | Tanz | Gestaltung | Wissenschaft

Di_02. Februar 2010 | 20.00 Uhr
Neue Aula

Sinfoniekonzert

_Sinfonieorchester der Folkwang Universität
_Leitung: Sascha Goetzel (a.G.)

Redaktion: Kommunikation & Medien, Folkwang Universität

Felix Mendelssohn Bartholdy
1809 - 1847

Ein Sommernachtstraum op. 21
Konzertouvertüre zu Shakespeares
„A Midsummer Night's Dream“

Allegro di molto

Joseph Haydn
1732 - 1809

Sinfonie Nr. 102 in B-Dur Hob I:102
(9. Londoner Sinfonie)

Largo - Allegro vivace
Adagio
Menuetto. Allegro - Trio
Finale. Presto

_Pause

Ludwig van Beethoven
1770 - 1827

Sinfonie Nr. 5 in c-Moll op. 67

Allegro con brio
Andante con moto
Allegro
Allegro

nicht kommen will. Dem dritten Satz wiederum fehlt die Eigenständigkeit, denn er ist so stark auf den vierten Satz ausgerichtet, dass manche von Beethovens Zeitgenossen annahmen, die Sinfonie sei dreisätzig. Zudem ist seine Form ambivalent: Er hat Scherzo-Charakter, doch es fehlt der obligatorische Da-Capo-Teil. Das Vierton-Motiv wird erneut beherrschend, diesmal im pizzicato und im Charakter eines misterioso, und das Oboenrezitativ leitet es in abgewandelter Gestalt ein. So hängt wiederum alles mit allem zusammen.

Ist der erste Satz der kürzeste, so ist das Finale nicht ganz der längste, aber doch der in sich ausuferndste Schlusssatz aller Beethoven-Sinfonien. Erst aus den vorangegangenen Sätzen ergibt sich diese Auflösung, denn eine Zerdehnung, wie sie hier stattfindet, ist als Gegengewicht zur Reduktion der ersten drei Sätze erst verständlich und ertragbar. Das Vierton-Motiv erklingt erneut, diesmal in strahlender Pracht und mit den zu Beethovens Zeit noch mit sakraler Musik konnotierten Posaunen. Das Pathos darin ist unüberhörbar und wird sich wohl nie vollständig der Kampfesmetaphern, die dem Satz über Jahre der Rezeption hinweg angetragen worden sind, gänzlich entledigen können. Jedoch verfehlt es den Charakter des Werkes, wenn man seine Sätze vereinzelt hört, denn das Gesamtbild wird zwangsläufig in einen zu engen Rahmen gezwängt. Erst im Zusammenhang kann sich das ergeben, was „von Allen verstanden werden“ kann, doch dazu ist es notwendig, dieser Sinfonie einmal konzentriert zu lauschen – von Anfang bis Ende. Das passiert selten, denn dazu ist sie leider zu berühmt.

Oliver Schulz

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 5 in c-Moll op. 67

Wer setzt sich heutzutage noch hin und erklärt einem Konzertpublikum Beethovens Fünfte? Schon die Zeitgenossen des exzentrischen Komponisten glaubten eines erkannt zu haben: dass nämlich diese Sinfonie „nur gehört zu werden braucht, um von Allen verstanden zu werden.“ Adolf Bernhard Marx, ein später Zeitgenosse Beethovens und selbst kompositorisch tätig, fasste seine Eindrücke 1863 in diesen pointierten Worten zusammen, die noch heute ihre Geltung zu haben scheinen. In der Tat gibt es wohl kaum ein auch nichtklassischen Hörern so präsent Werk wie Beethovens 5. Sinfonie. Selbst wer das Stück noch nie vollständig gehört hat, kennt zumindest dessen erste vier Noten: Das berühmte Klopfmotiv, das schon reichhaltigste Interpretationen als ‚Schicksalsmotiv‘, Ausdruck des inneren Ringens Beethovens mit der Form und dergleichen mehr erfahren hat. Dabei wird die musikalische Gestaltung dieser Sinfonie zugunsten von dramentheoretischen Deutungen des Gehalts oft vernachlässigt. Klar und tatsächlich für die meisten Hörer verständlich ist, dass jene bekannten ersten vier Noten die Keimzelle des gesamten Komplexes darstellen; doch dahinter steckt mehr als nur ein musikalisches Spiel mit der Struktur. Das Motiv versinnbildlicht die kompositorische Aufgabe, die sich Beethoven gestellt hat: Eine äußerste Straffung des Zeitgefüges in sinfonischer Form. Der erste Satz ist der kürzeste Kopfsatz der neun Beethoven-Sinfonien und vermittelt trotzdem das Gefühl enormer Ausdehnung. Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass jenes berühmte Motiv exponiert, durch zwei Generalpausen abgetrennt und anschließend mit äußerster Konsequenz durchgeführt wird, sodass selbst der in der Sonatenform der Sinfonie als kontrastierendes Element gedachte Seitensatz sich wie eine Episode ausnimmt. Dadurch scheint der Satz von einem Gedanken beherrscht zu sein und kann als Totalität gehört werden – gerade das lässt ihn so erschlagend gewichtig erscheinen. Das kurze, rezitativische Oboensolo in der Reprise ist das eigentliche kontrastierende Moment dieses Satzes: ein kurzes Innehalten, das gleich darauf in der zwingenden Motorik der Musik untergeht. Eine solche Episode gibt Rätsel auf, deren Auflösung nach hinten verschoben wird.

Die mittleren Sätze sind nicht das, was sie zu sein vorgeben. Das Andante in As-Dur, zweiter Satz, hat ein neues, liedhaftes Thema, das sich in Variationsform zu entwickeln scheint; doch jene beschränken sich auf Umspielungen des Themas, sodass der Eindruck entstehen mag, es gehe hier gar nicht primär um Variation, sondern um gewollte Gleichförmigkeit. Innerhalb des Gesamtgefüges der Sinfonie nimmt sich der Satz somit als ein gedehntes Intermezzo aus. Aber dennoch: Das Liedthema selbst ist offen und ungelöst. Es benötigt eine Fortführung, die aber

Sinfonieorchester der Folkwang Universität Leitung: Sascha Goetzel (a.G.)

Violine: Bianca Adamek, Lelie Cristea, Iva Miletic, Na-Hyun Kim, Peter Mayer, Radoslav Nenchev, Velina Ninova, Michael Stürzinger, Arslan Büyükkaya, Mariya Ivanova, Gergana Petrova, Johanna Radoy, Alexandra Stanoeva, Christian Styma, Jin-Kyung Jung, Sung-Mi Kim, Young-Eun Kim, So Ri Shim, Hye-Lim Son
Stimmführer: Prof. Peter Goetzel (Wiener Philharmoniker)

Viola: Isabel Bond, Iriana Fernandez Llamazares, Tania Gomez Lahuerta, Irene Huete Lopez,
Saskia Nigbur, Irene Sanchez Perez, Frauke Wielebski
Stimmführerin: Sophia Reuter (Duisburger Philharmoniker)

Violoncello: Kilian Fröhlich, Sebastian Hennemann, Soul Kim, Young Ji Kim, Krasimira Kostova, Botan Özsan, Paul Rittel, Jola Shkodrani, Chloe Triscornia, Yan Vaigot, Sebella Viljoen, Mariana Amaral Dos Santos
Stimmführer: Prof. Wolfgang Herzer (Wiener Philharmoniker)

Flöte: Ferhat Kunat, Eunme Lee, Theres Mayer

Oboe: Maria Ximena Camelo Ortiz, Natasha Jordanoska

Klarinette: Jens Singer, Vase Zlatkov

Fagott: Alexandar Hadjiev, Ermal Jaho, David Schumacher

Trompete: Philipp Emanuel Euen, Lukas Müller, Alexander Reuber

Horn: Suren Babayan, Michael Chan Wong, Nikolaj Nikolaev Christov
Tobias Salinga

Posaune: Marina Langert, Martin Link, Jan-Philipp Walter

Tuba: Ruth Ellendorff

Pauke: Henning Bergmann

Biographie Sascha Goetzel

Im Juni 2007 wurde der in Wien geborene Sascha Goetzel zum Chefdirigenten des Kuopio Symphony Orchestra und ein Jahr später zum künstlerischen Leiter und Chefdirigent des Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra ernannt. Er war 2005 und 2006 Dirigent des Pacific Music Festivals, das von Leonard Bernstein als asiatisches Gegenstück zum Tanglewood Music Festival gegründet wurde, und ist überdies Musikdirektor der Österreichisch-Koreanischen Philharmonie und regelmäßiger Dirigent beim Internationalen Orchesterinstitut Attergau, wo er neben Gastdirigenten wie Christoph Eschenbach und Jordi Savall arbeitet.

Ursprünglich zum Geiger ausgebildet, begann Goetzel seine Karriere als freischaffendes Mitglied der Ersten Geigen der Wiener Philharmoniker und hatte dabei die Gelegenheit, mit vielen der bedeutendsten Dirigenten eng zusammenzuarbeiten und von ihnen mit Rat und Tat gefördert zu werden. Er genoss persönliche Coachings mit Zubin Mehta, der ihn als „höchst talentiert, musikalisch und handwerklich“ beschreibt, mit Riccardo Muti, der von ihm sagt: „...ein enthusiastischer, außergewöhnlich talentierter Musiker“ und mit Seiji Ozawa, der ihn in die USA zum renommierten Tanglewood Music Festival einlud. An der Sibelius Academy in Helsinki studierte Sascha Goetzel beim legendären Jorma Panula, der von ihm sagte, dass „seine außerordentliche Persönlichkeit und seine äußerst professionelle Haltung ihn zu einem überzeugenden und gleichzeitig enthusiastischen jungen Dirigenten machen“.

Ein internationales Rotary Stipendium und ein „Conducting Fellowship Award“ beim Tanglewood Music Festival ermöglichten ihm die Vertiefung seiner in Österreich gesammelten Erfahrungen, wo er im Musikverein und im Konzerthaus bereits das Wiener KammerOrchester und das Tonkünstler Orchester geleitet hatte. Mittlerweile dirigierte er mit großem Erfolg u. a. das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Konzerthausorchester Berlin, das Orchestre philharmonique du Luxembourg, das NDR Orchester Hannover, das NHK Symphony Orchestra, das Shanghai Symphony Orchestra, das Moscow Symphony Orchestra, die Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, das Nagoya Philharmonic Orchestra, die Deutsche Kammerakademie, das Sinfonieorchester Basel und das Helsingborg Symphony Orchestra mit einem vielseitigen Repertoire, das auch einige Weltpremieren beinhaltete. Wiener Musik liegt ihm im Blut und so begeisterte er u. a. mit den Sinfonieorchestern von Baltimore und Toronto das nordamerikanische Publikum mit Musik aus seiner Heimatstadt.

Neben seinem umfangreichen sinfonischen Repertoire konnte sich Sascha Goetzel bereits umfassende Erfahrung als Operndirigent erwerben. Er leitete Aufführungen an der Wiener Staatsoper, der Wiener Volksoper und am Opernhaus von

das Orchester im Konsens in lyrischer Drei-Viertel-Bewegung.

Das Finale, formal eine Mischung aus Sonatenhauptsatz- und Rondoform, hat wiederum einen sehr fröhlichen Charakter. Das zunächst in den Violinen piano vorgetragene Thema erhält durch seinen flotten Auftakt, die staccato-Achtel und die stets äußerst sparsame, wechselnde Instrumentierung etwas hoch Filigranes. Überraschungsmomente liegen im weiteren Verlauf vor allem in den abrupten Wechseln von piano- und forte-Abschnitten: Das plötzliche Einsetzen von Blechbläsern und Pauken mag den unvorbereiteten Hörer tatsächlich erschrecken; in jedem Fall weckte Haydn auf diese Art augenzwinkernd ein eventuell unaufmerksam gewordenes Publikum zum Schluss seiner Sinfonie noch einmal gründlich auf. Sein Sinn für Humor wurde offensichtlich gut verstanden: Bei der Uraufführung war es der vierte Satz, den die Londoner sich als Zugabe wünschten.

Kathrin Urmelt

Joseph Haydn: Sinfonie Nr. 102 (9. Londoner Sinfonie) in B-Dur

„Was sollen wir über Haydn sagen, und seine erhabene, magische Ouvertüre [Sinfonie], mit der er den zweiten Teil begann? Das Entzücken, das sie hervorrief, kann mit Worten nicht vermittelt werden: um begriffen zu werden, muss sie gehört werden.“, so schrieb der Londoner Morning Chronicle am Tag nach der Uraufführung von Haydns 102. Sinfonie. Das englische Publikum liebte Haydn bereits seit seinem ersten England-Aufenthalt 1791–1792. Und der Komponist gab sich nicht wenig Mühe, die Bedürfnisse seines Publikums zu befriedigen. Nicht weniger als fünf Sinfonien (Nr. 96–101) verfasste er während seines ersten England-Aufenthaltes für die Konzertreihe des Impresarios Peter Salomon. Wahrscheinlich plante Haydn, nach einer kurzen Rückkehr nach Wien, 1794 endgültig nach England zu emigrieren und nur kurz nach seiner zweiten Ankunft in London begann er im Sommer und Herbst 1794 mit der Arbeit an seiner B-Dur Sinfonie. In ihr offenbaren sich ungebrochener Einfallsreichtum und der – gerade vom englischen Publikum so sehr geschätzte – Haydn'sche Witz, für den der mittlerweile über 60-jährige Komponist auch als Mensch bekannt und beliebt war.

Das Werk hat vom ersten Satz Largo – Allegro vivace an einen ungemein schwungvollen Charakter. Die langsame Einleitung scheint nur das tiefe Atemholen zu sein, bevor die Violinen übermütig mit dem Hauptsatz-Thema losstürmen. Ohne eindeutige Zäsur beginnt der Überleitungsteil, der noch durchweg von schnellen Achtelfiguren der Streicher und damit vom Charakter des Hauptsatzes geprägt ist. Das Seitenthema erklingt nach einer Generalpause überraschend in d-Moll, wird aber sogleich wieder vom Überleitungsmotiv verdrängt. In der Durchführung scheinen die Verhältnisse umgekehrt: Hier werden der Seitensatz und überraschenderweise auch ein Thema, das bisher nur als unwichtiges Überleitungsmotiv erschien, verarbeitet; letzteres wird in kunstvollem fugato gebracht. Die Wiederaufnahme des Hauptsatzes hingegen präsentiert sich als Scheinreprise, erst der derbe Einfall einiger tutti-Schläge des Orchesters offenbart die falsche Fährte, bevor dann die wirkliche Reprise beginnt.

Der zweite Satz ist ein wunderschönes Adagio und eindeutig der Ruhepol der Sinfonie. Dennoch bringen das Solo-Cello und die Verwendung von Sept-Non-Akkorden konsequent eine untergründige Spannung hinein, die den Hörer im Ungewissen darüber lässt, ob er der ruhigen Stimmung des Stückes wirklich trauen soll. Nachdem der dritte Satz (Menuetto. Allegro – Trio) mit einem majestätischen, rhythmischen Thema im Orchestertutti beginnt, finden wir ein ähnlich ‚störendes‘, spannungsbildendes Element in den unerwarteten, rhythmischen forte-Einwürfen des Orchesters in die zarten Flöten- und Violinenklänge. Erst im Trio-Teil schweigt

Los Angeles. Am Tiroler Landestheater Innsbruck dirigierte er mit großem Erfolg die Neuproduktionen der drei Da-Ponte-Opern Mozarts. Zu den prominenten Künstlern, mit denen Goetzel zusammengearbeitet hat, zählen u.a. Plácido Domingo, José Carreras, Anna Netrebko, José Cura, Thomas Hampson, Michael Schade, Bo Skovhus, Akiko Suwanai, Rudolf Buchbinder, Olli Mustonen, Vadim Repin und Vesselina Kasarova.

Als Auftakt der Saison 07/08 übernahm Sascha Goetzel die Neuproduktion von Tschaikowskys „Nußknacker“ an der Wiener Staatsoper, dirigierte eine prominente Show für das japanische Fernsehen in Tokyo und ein Konzert mit dem Kyushu Symphony Orchestra. Weiter leitete er im Februar 2008 mit großem Erfolg die Neuproduktion von Lehárs „Land des Lächelns“ an der Wiener Volksoper, wo er 2010 auch der neuen Inszenierung der Entführung aus dem Serail musikalisch vorstehen wird. Im Mai 2008 dirigierte er am Mariinsky Theater in St. Petersburg den Don Giovanni und wurde von Valery Gergiev zu intensiverer Zusammenarbeit mit seinem Theater eingeladen. Die Saison 08/09 begann mit einer Konzertserie mit dem Orchestre National des Pays de la Loire und der überaus erfolgreichen Neuinszenierung von „La Bohème“ am Tiroler Landestheater Innsbruck. Zum Jahreswechsel dirigierte er eine Reihe von Konzerten mit Wiener Musik in New York, Washington und Baltimore. Anfang Januar 2009 leitete er sein Orchester in Kuopio in der 9. Symphonie Beethovens. Der Beginn seiner Arbeit mit dem Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra fällt mit der Nominierung Istanbuls zur Europäischen Kulturhauptstadt 2010 zusammen und stellt für ihn und das Orchester eine große Herausforderung dar. Gleichfalls wird Sascha Goetzel bei den Salzburger Festspielen debütieren.

Sascha Goetzel ist Dirigent zahlreicher Rundfunkübertragungen und einer CD-Produktion für Koch Classics mit Werken von Nino Rota und Max Bruch. Er arbeitet außerdem unter anderem für José Carreras, Ramón Vargas, das Ensemble Wien und das Tonkünstler Orchester als äußerst vielseitiger und erfolgreicher Arrangeur. Eine Auswahl seiner Arrangements wurden bei Deutsche Grammophon und BMG auf CD herausgebracht.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Ein Sommernachtstraum. Ouvertüre op. 21

„Er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“, so urteilte Robert Schumann 1840 über seinen langjährigen Freund Felix Mendelssohn Bartholdy. Auch wenn er ihn bereits in den 20er Jahren gekannt hätte, wäre er wohl kaum zu einem anderen Urteil gekommen, denn gerade im Frühwerk Mendelssohns offenbart sich sowohl dessen reife Genialität, seine ‚mozartische‘ Ader, als auch seine Fähigkeit, die Musik seiner Zeit durch intensives Studium zu erfassen und in eigene, unpräzise Richtungen fortzubilden. Werke wie die Ouvertüre zum Sommernachtstraum op. 21 (1826), das Oktett für Streicher op. 20 (1825) sowie die Streichquartette op. 12 (1829) und 13 (1827) legen davon beredtes Zeugnis ab: Sie gelten zusammen mit den Streichersinfonien als Experimentierfeld, auf dem Mendelssohn seinen persönlichen und unverwechselbaren Kompositionsstil erprobte und festigte.

Die intensive Beschäftigung mit Shakespeares Sommernachtstraum in so jungen Jahren wäre außerhalb seiner Familienverhältnisse kaum denkbar gewesen: Mendelssohn wuchs in einem Umfeld der Gelehrsamkeit auf und hatte die riesige Privatbibliothek seiner Familie zur freien Verfügung, wo er sich ohne Schwierigkeiten mit Shakespeares Werken in Schlegels noch junger Übersetzung der Jahre 1797–1810 vertraut machen konnte. Zunächst dachte er keinesfalls an eine vollständige Schauspielmusik, sondern entwarf nur eine Ouvertüre als in sich geschlossenes Werk, das bereits all das musikalisch sublimieren musste, was Shakespeare durch seine Sprache ausgedrückt hatte. Der Idee der Tonmalerei stand Mendelssohn, darin beeinflusst durch den befreundeten Komponisten und Theoretiker Adolf Bernhard Marx, nicht fern; seine Ouvertüre ist jedoch keinesfalls als bloße Abbildung der Handlung zu betrachten.

Sucht man nach Charakteren oder Schauplätzen des Bühnenstücks, so kann man durchaus fündig werden, denn Mendelssohn hat eine im höchsten Maße originelle Instrumentation ausgearbeitet, die eine vorher kaum je gehörte, gänzlich unklassische Differenziertheit des Klangs gestattet. So findet sich die zauberische Elfenwelt des Oberon in den ätherischen, jeder Taktmetrik entrückten Streicherfigurationen, dann ihr Gegenstück, die höfische Welt des Theseus, im strahlenden Orchestertutti. Dazu gesellt sich noch ein grobschlächtiges drittes Thema mit charakteristischem Eselsruf – instrumentiert mit Ophikleide (einem Vorgänger der Tuba) in Kombination mit einem Bordunbass –, das die Handwerkertruppe um den tollpatschigen Zettel, den unglücklichen Eselskopf, repräsentiert.

Bei allen tonmalerischen Anleihen bei der Shakespeare'schen Handlung folgt die Musik dennoch ihren autonomen Gesetzen. So fantasievoll die Mendelssohn'sche

Themenerfindung auch sein mag, so hat sie der Komponist dennoch in eine ordnende Form gegossen: Die Klänge des Elfenreichs und die des Königreichs werden zum ersten und zweiten Thema einer raffiniert versteckten, aber in ihrem dialektischen Spannungsaufbau doch stets wirksamen Sonatenhauptsatzform. Die Durchführung ist typisch für Mendelssohn: Die Gestalt der von ihm erdachten Motive und Themen ändert sich kaum und in immer erkennbarer Form tauchen sie in labyrinthischer Abfolge auf, bis ein Einsatz der Bläserakkorde den dramatischen ‚Zauber‘ beendet. Es folgt eine Reprise, in der das Stück gewissermaßen zur Ruhe kommt. Am Ende entschwindet die Spannung in den letzten Bläserakkorden. Im hintergründigen Formprozess Mendelssohns spiegelt sich der Spannungsbogen des Shakespeare'schen Dramas, doch als eigentliche Klangerinnerung bleibt dem Hörer vor allem der Reichtum seiner musikalischen Erfindung und der leise Anklang von etwas, das noch hinter der Musik zu stehen scheint. Ob sich nun Bilder und Vorstellungen beim Hören einstellen? Letztendlich nimmt jeder Hörer Musik anders wahr, doch für jeden kann diese Ouvertüre das sein, was sie zu sein vorgibt: die Eröffnung einer Traumwelt.

Oliver Schulz
